TINEREȚE FĂRĂ BĂTRÂNEȚE
CORNEL ȚĂRANU – CETINI NEGRE

Conf. univ. dr. ȘERBAN MARCU
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Șerban MARCU s-a născut la Brașov, în anul 1977, și a urmat cursurile Liceului de Artă din localitate. Este admis în anul 1996 la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, la secția Compoziție, la clasa compozitorului Cornel Țăranu. Absolvă în anul 2001, rămânând cadru didactic în instituția mai sus menționată, în cadrul Departamentului de Compoziție-Dirijat, la disciplinele Armonie, Aranjament coral și Compoziție. Creația sa cuprinde muzică instrumentală (*BalkanToccata* pentru orgă, *Narcis* pentru flaut solo), lieduri (*Cinci lieduri* pentru mezzosoprană și pian pe versuri de Lucian Blaga, *Cinci madrigale* pentru mezzosoprană, clarinet și pian, pe versuri de Elena Maria Șorban), lucrări camerale (*Cinci bagatele* pentru clarinet și cvartet de coarde, *Toccata impaziente*, pentru vioară, clarinet și pian, *Necântec* pentru fagot și cvintet de coarde), lucrări corale (*Imnul Heruvic*, *Tânguiri, Tatăl nostru*), un oratoriu (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*), o operă (*Lecția*), două balete (*Arahneea* și *orfeuridice*) și poemul pentru orchestră *Acteon*. Lucrările sale au fost prezentate atât în cadrul unor concerte de autor, în Cluj și în alte orașe (București, Brașov, Bistrița), cât și în cadrul unor festivaluri importante (*Toamna Muzicală Clujeană*, *Festivalul Muzicii Românești* – Iași, *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* – București).

REZUMAT

Lucrarea de față își propune o dublă direcție: una memorialistică, amintirea unor momente ale discipolatului pe care autorul l-a desfășurat, ca student și doctorand, sub îndrumarea compozitorului și profesorului Cornel Țăranu, și una analitică, prin relevarea unor elemente de limbaj și stil în una dintre creațiile de tinerețe ale maestrului, ciclul de trei lieduri pentru voce și pian *Cetini negre*, pe versurile poetului Lucian Blaga – încă nereabilitat de către statul român la momentul curajos al scrierii acestor lieduri –, precum și compararea versiunii de voce și pian cu versiunea pentru voce și orchestră.
Cuvinte cheie: Cornel Țăranu, lieduri, Lucian Blaga, Cetini negre, Ion Piso, tenor, pian, orchestră

Am răspuns cu drag și cu emoție solicitării adresate de către compozitorul și profesorul Adrian Pop de a contribui cu un articol la volumul care omagiază împlinirea de către maestrul Cornel Țăranu a frumoasei vârste de 85 de ani. Am putut alege între a urma o direcție istoriografică/memorialistică sau una de analiză

stilistică/estetică sau, mai bine zis, n-am putut alege, pentru că despre lucrările maestrului Cornel Țăranu este greu să vorbești fără să te referi la persoana în egală măsură extrem de competentă, dar și foarte fermecătoare (sau șarmantă, cum poate ar spune domnia sa, folosind, ca de obicei, un franțuzism). Așa că am să încerc să împletesc amintirile din perioada studiilor mele cu o serie de considerații legate de limbajul componistic dintr-un opus de tinerețe al profesorului meu, opus ancorat puternic în tradiția școlii maestrului Sigismund Toduță, dar în cadrul căruia elementele personale sunt deja extrem de evidente.

L-am cunoscut, ca boboc, pe maestrul Cornel Țăranu la primul curs de compoziție. Poate părea ciudat, dar sistemul de admitere – diferit în anul 1996, anul în care am devenit student, de ceea ce se întâmpla cu 20 de ani mai înainte (când se cerea armonizare la patru voci a unui sopran și a unui bas), și de bună seamă diferit și de ceea ce se întâmplă azi – nu prevedea, în mod straniu, vreo probă de aptitudini componistice. Accederea la clasa de compoziție se făcea exclusiv în baza exprimării acestei opțiuni, și adevărata „ungere" ca student compozitor se petrecea la finele anului 1 de studiu, unde comisia care aprecia mapa de lucrări și examenul scris (o temă cu trei variațiuni realizată pe moment, pe o melodie dată) avea deja informații despre profilul psihologic și caracterial al studentului, care vreme un an avusese timp să demonstreze dacă este sau nu pasionat, talentat, harnic și serios (condiții *sine qua non* ale profesiei de compozitor – dacă putem spune că există așa ceva). În micuța sală 70 eram nu mai puțin de 7 aspiranți (printre care un misterios domn în vârstă, cu barbă, care a dispărut după primul curs), dintre care doar trei am trecut în anul al 2-lea, și doar doi – Tudor Feraru și subsemnatul – am absolvit această specializare.

Pe parcursul celor cinci ani de studii (ce vremuri!... școala dura cinci ani) am urmat un traseu sinuos, care a pornit de la caietul cu menuete și poloneze pentru Anna Magdalena Bach (cât de complicate sunt lucrurile simple…), și s-a finalizat, trecând prin genuri ca sonata clasică, variațiunile, rondo-ul, liedul romantic, prelucrarea folclorică corală, cvartetul, miniatura impresionistă etc., cu lucrările lui Ligeti, Xenakis, Schnittke și Penderecki, dintre străini, și Toduță, Olah, Stroe, Marbé și alții, dintre ai noștri. Maestrul avea răbdare cu noi – oameni porniți de la căldurica confortabilă a sistemului tonal-funcțional – să facem pașii necesari spre modalismul diatonic, pe urmă spre modalismul cromatic de inspirație folclorică, și apoi, mai departe spre structurile modale sintetice ale secolului al XX-lea și spre gândirea guvernată de principii matematice, simetrie și abstractizare. Ne provoca să scriem lucruri la marginea zonei de confort, dar fără să ne aruncăm inconștienți în abis. Lucrarea de diplomă (cum se numea atunci) urma să fie, în mod tradițional, un gen simfonic, vocal-simfonic sau concertant, care să implice o orchestră destul de mare. Îl invidiam pentru capacitatea lui de a vedea, în câteva secunde sau într-un minut, defectele pe care eu nu le observam, având lucrarea în permanență în minte și în preocupări. Și pe parcursul studiilor am admirat această

abilitate de a se conecta la vibrația fiecăreia dintre piesele la care lucram, și faptul că știa într-o secundă ce nu „funcționează" (un termen extramuzical, dar extrem de plastic, care sugerează că o lucrare nouă este un fel de motor, care trebuie să pornească la cheie, altfel fiind doar o adunătură de fiare nefolositoare): „tranziția asta nu merge bine, ajungi forțat spre la bemol major", „finalul nu este convingător: piesa se încheie, dar nu se termină" sau „momentele astea două nu stau bine în aceeași lucrare, nu se împacă; păstrează-le și poate faci două piese diferite". Fiind acum în situația de a-i învăța compoziție pe alții, mă întreb adesea ce ar fi spus oare maestrul în locul meu, dacă nu cumva observațiile pe care le fac țin de nivelul superficial și de elementele decorative (uneori stângaci realizate de către studenți), și nu de substanța interioară și intimă a piesei, ale cărei fisuri sunt, deși mai grave, cu certitudine mai greu de observat,.

Una dintre expresiile care mi-a rămas în minte – și, mai mult decât atât, am preluat-o și eu fără să vreau – este „nu-i neapărat greșit". În muzică, nu totul este în alb și negru. Cele mai multe situații au diverse nuanțe de gri, și termenii „mai reușit" și „mai puțin reușit" sunt mai adecvați decât „corect" și „greșit". „Nu-i neapărat greșit", spunea, ca să nu ne reteze aripile, dar noi cam știam că asta însemna… să facem bine și să căutăm altceva, sau să lăsăm așa doar dacă reevaluăm respectivul moment muzical și chiar ne identificăm sută la sută cu el. De cele mai multe ori, nesigur și dornic să învăț, căutam altă soluție muzicală. Altă vorbă era „nu modifica, ci fă altă variantă" (cu completarea subînțeleasă „…că s-ar putea mai degrabă să strici și ce e bine, și o să plângi după varianta veche" – asta în vremurile în care compoziția se făcea cu creionul pe hârtie, nu cu ajutorul computerului și al softurilor de tehnoredactare muzicală, cu ajutorul cărora e foarte comod să produci variante succesive ale lucrării). Uneori, când vedea că spre sfârșitul paginii barele de măsură se aglomerează treptat și acordul final abia-abia încape, spunea hâtru: „n-ai vrut să începi o pagină nouă?".

De fapt, o anumită ironie bonomă (pe care încerc s-o cultiv la rândul meu, în stilul – sper – propriu) l-a caracterizat întotdeauna. Cursurile erau o desfătare, o explozie de informație și un exemplu de seducție – cursurilor de compoziție li s-au adăugat în anii 4 și 5 cele de stilistică, unde am sondat elementele specifice ale curentelor din prima jumătate a secolului al XX-lea. Exemplele muzicale audio – ascultate pe cumplitele magnetofoane, uzate fizic și moral – și partiturile erau uneori din studioul acustic și din biblioteca Conservatorului, dar de multe ori erau din biblioteca personală, unele cu dedicații scrise pe prima pagină. Maestrul își pigmenta cursurile de compoziție cu referiri la diverse întâlniri pe care le avusese cu personalități despre care noi știam doar din cărți, referiri care ne paralizau, intimidându-ne pentru un moment: „când i-am arătat lui Xenakis partitura mea, a spus că…" (poate că nu despre Xenakis era vorba, nu mai rețin, citez din memorie…), și altele de acest fel. Știam că participase, la Paris, la cursurile lui Olivier Messiaen, și ne povestea amuzat cum Messiaen – preocupat, după cum se

știe, de transpunerea în muzică a cântecului păsărilor – aducea la ore niște planșe micuțe, ca să le arate studenților imagini cu păsările studiate, și nu uita niciodată la final să le ceară înapoi, extrem de atent să le primească pe toate. „Ce să fi făcut noi cu păsările lui?", râdea maestrul. Vocabularul profesorului Cornel Țăranu era plin de franțuzisme, iar uneori arunca cu alint și câte un „cum se spune asta pe românește?...". Cunoscător al mai multor limbi străine, ne-a mărturisit că știe chiar și cuvinte în limba rromani, și ne-a și exemplificat – în lucrarea *Cântece nomade* apar asemenea cuvinte. De fiecare dată când îl văd pe maestrul Țăranu vorbind în public, apreciez capacitatea sa de a fi în același timp serios și glumeț, de a pune într-o lumină caldă și accesibilă lucrurile pe care le prezintă, fără să le ridice la înălțimi de neatins, dar și fără să le vulgarizeze.

Maestrul aducea uneori, nu foarte des, pentru a exemplifica tehnici de compoziție diverse, și lucrări proprii. La vremea aceea, și cu nivelul meu de pregătire muzicală axat mai mult pe muzica tonal-funcțională, mi se păreau dure și ermetice, colțuroase și negre, deși îmi amintesc și acum cum m-au cucerit de la prima audiție *Testamentul* călugăriței Teofana sau *Cântecele nomade*. Se scuza, parcă, dacă piesa era prea „frumoasă": „eh, ăsta e genul de lucru pe care-l poți scrie o singură dată" (despre *Testament*). Maestrul ne-a și spus, la un moment dat, că știe că muzica lui este mai întunecată, plină de grimase, dar întunericul venea din diferitele aspecte biografice, trecute cu discreție sub tăcere. Am reconsiderat mai târziu aceste lucrări, reascultându-le, descoperind poezia care se ascunde uneori înăuntru. Îmi amintesc că l-am deranjat, ani mai târziu, într-o problemă administrativă, întrerupând într-un moment de tăcere un curs de analiză. Ascultasem dincolo la ușă, ca să prind momentul potrivit pentru a intra, și muzica fusese foarte frumoasă. „Ce piesă a fost asta?"– nu m-am putut eu abține – „N-am recunoscut-o… E foarte frumoasă". Era piesa lui. Ne-o arătase, pe vremuri, o auzisem în studenție, dar între timp crescusem și aveam alte urechi „de auzit".

Cel mai prețios lucru pe care l-a semănat în noi, dincolo de ceea ce se numește „tehnică componistică", este gustul muzical. Prin selecția pieselor, prin felul cum orienta analiza, prin observațiile pe care le făcea asupra exercițiilor noastre de compoziție ne arăta, fără să spună explicit, diferența dintre valoare și kitsch, dintre profunzime și efect superficial și ieftin.

Altă valoare pe care a plantat-o în conștiința noastră a fost dragostea pentru cultura română și pentru muzica autohtonă. Fără vorbe mari și piepturi umflate, ne-a învățat să prețuim un anumit specific românesc, care traversează toate capodoperele secolului al XX-lea, perioada în care compozitorii noștri s-au oprit din a imita muzica Occidentului și au căutat drumuri proprii de exprimare. Și în prezent, după cum se știe, maestrul Țăranu se implică într-o lăudabilă și valoroasă muncă de arheologie muzicală, scoțând la lumină lucrări de școală ale lui George Enescu, piese care arată drumul pe care l-a făcut marele nostru compozitor

de la cultura europeană la cea românească și pe urmă, mai adânc, spre profunzimile propriei conștiințe creatoare.

Am ales ca obiect al analizei ciclul de trei lieduri *Cetini negre*, scrise pe versurile poetului Lucian Blaga, pentru că, pe de-o parte, este una dintre lucrările maestrului pe care le ador, iar pe de altă parte pentru că primul dintre ele este scris în 1957, înainte ca maestrul să fi împlinit 22 de ani, vârstă apropiată de cea pe care o aveam în anii când domnia-sa și-a pus amprenta asupra dezvoltării mele profesionale; celelalte două lieduri sunt scrise în 1958. Am ales această piesă pentru că povestea scrierii și interpretării ei dezvăluie despre autor trăsături de caracter care stau mai în adânc decât acel strat pe care un profesor îl face accesibil studenților săi – cum sunt amintirile povestite în paginile anterioare. *Cetini negre* este lucrarea de debut a compozitorului Cornel Țăranu, proaspăt absolvent al studiilor universitare la clasa maestrului Sigismund Toduță, și este o formă de rebeliune împotriva nedreptății pe care regimul comunist i-o făcuse poetului și filosofului Lucian Blaga, împins în umbră și considerat „poet filozof idealist mistico-religios". După prima audiție a versiunii orchestrale (în 1958, cu orchestra Filarmonicii) lucrarea i-a fost adusă în atenție poetului pe data de 9 mai, chiar de ziua sa. În articolul scris cu ocazia centenarului Sigismund Toduță, Cornel Țăranu își amintește despre relația maestrului său cu Lucian Blaga, adăugând un episod autobiografic cunoscut, dar care merită mereu rememorat, pentru că reprezintă o probă de verticalitate morală: „Știm că în anii '50 Blaga nu avea drept de semnătură decât ca traducător, fiind îndeaproape urmărit de Securitate, iar câțiva din prietenii săi apropiați, ca doctorul Iubu, chiar arestați. În acest context, Toduță s-a apropiat de Blaga prin gesturi muzicale semnificative, cum ar fi cele două lieduri scrise pentru aniversarea poetului (create în 1957). La pensiunea doamnei Bolchiș i s-a prezentat în 9 mai înregistrarea făcută de Ioan Piso[1] pe un magnetofon sovietic ce cântărea greu, ca peste un an să repetăm gestul, de astă dată cu liedurile mele *Cetini negre*, pentru care am fost sever admonestat de «organele» ideologice comuniste." Un gest de curaj și de umanitate, în vremuri în care asemenea atitudini erau rău văzute. Maestrul Cornel Țăranu își amintește, într-un interviu realizat în anul 2009 de Radu Constantinescu: „În revista *Tribuna* trebuia să apară o cronică elogioasă a muzicologului Ilie Balea [despre concertul Filarmonicii cu lucrarea *Cetini negre*, n.n.]. N-a mai apărut, a fost scoasă din șpalt, pentru că în acele zile avusese loc o plenară a partidului care condamnase misticismul și obscurantismul. Iar eu le-am dat pe tavă organelor locale clujene ocazia de a demonstra că așa ceva nu trebuie să se mai repete. Timp de doi ani, am fost «oaia neagră» în toate ședințele."[2]

---

[1] Ioan Piso a realizat prima audiție a ciclului de lieduri *Cetini negre,* consemnată în cartea sa *A Cybernetic Study of Speaking and Singing,* Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 98.

[2] Radu Constantinescu, interviu cu Cornel Țăranu în volumul *Clujul în ritm de vals imperial. Interviuri*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 104

Cele trei lieduri în discuție au la bază poeziile *Cetini negre* (din volumul *Nebănuitele trepte*, publicat în 1943), *Semnal de toamnă* (din volumul *La cumpăna apelor*, publicat cu 10 ani mai devreme, în 1933) și *Noapte extatică* (din volumul *Laudă somnului*, 1929), deci reprezintă din punct de vedere cronologic un drum înapoi, spre începuturi. Ele nu sunt singura oglindire muzicală a liricii blagiene din creația compozitorului Cornel Țăranu: tot în anul 1958 scrie liedul *Epitaf*, în 1964 și 1966 scrie madrigalele pentru voci egale *Dorul, dor* și *Spune-o-ncet, n-o spune tare*, iar în 1967 liedul *Întoarcere*.

Toate cele trei poezii respiră un aer apăsător, de toamnă și de moarte. Referirile la universul religios sunt transparente: „cetini negre", trimitere spre doliu și spre brad, simbolul funerar în tradiția folclorică transilvăneană, „îngeri mulți murind", în poezia *Semnal de toamnă*, și „Așează-ți în cruce gândul și mânile", trimitere explicită la poziția răposatului în sicriu. Dintre cele trei poezii, prima, *Cetini negre*, are tonul cel mai „folcloric": versuri perfect simetrice, de opt silabe fiecare, rimă simplă, împerecheată, în timp ce următoarele două poezii păstrează tentația rimei, dar versurile au lungimi diverse, arătând mai multă flexibilitate și fluiditate.

Tălmăcirea muzicală a primului lied, *Cetini negre*, uzează de un limbaj modal-cromatic, cu trimiteri fățișe spre folclorul românesc, perfect în ton cu conținutul literar. Mai mult decât atât, fiecare grup de două versuri începe cu cuvintele-motto „cetini negre", iar muzica preia această obsesie, prin repetarea – variată – a aceluiași incipit muzical. Indicația de tempo/expresie lipsește, lăsând loc unei indicații de metronom ♪ = 92-96.

Exemplul nr. 1: *Cetini negre*, m. 4-6

Melodica ondulată are la bază un mod de *fa diez* eolic (subliniat și de armura de trei diezi), populat cu multe trepte mobile și cromatisme, și cu salturi de secundă mărită care aduc culori cromatice. Linia tenorului abundă în ornamente – apogiaturi (prezente și în partitura pianului), grupuri de treizecișidoimi – fiecare rând melodic cadențând, ca în muzica folclorică, pe o valoare mai lungă. Acompaniamentul, suspendat inițial deasupra vocii soliste, constă într-un soi de

„țiitură" lentă, acorduri repetate, care evoluează prin deplasări din aproape în aproape. Armoniile sunt specifice secolului al XX-lea: acorduri de cvarte, acorduri cu note adăugate, limitrofe clusterului (intervalele verticale de secundă nu se aglomerează niciodată într-atât de tare încât să putem vorbi despre *clusters*). La a patra strofă, „Cetini negre-n lume zică / Zvonul brumelor ce pică", compozitorul renunță la armură, centrul modal devenind mai volatil, mai dificil de localizat, coagulându-se în cele din urmă într-o zonă cromatică de *sol*. Acompaniamentul atinge în cele din urmă și registrul grav, și de la discreția inițială, trecând prin momente în care dublează vocea, ajunge să se avânte în gesturi ample, dramatice:

Exemplul nr. 2: *Cetini negre*, m. 21-22

După această culminație, liedul revine la armura de trei diezi și la atmosfera inițială, în acompaniament adăugându-se doar o voce care imită liber melodia, iar pentru ultimul vers, concluzia în **Più piano**, „ostenita mea furtună", autorul renunță din nou la armură, producând momentul armonic de maximă densitate, acordul cel mai „cețos", acordul final (fa major cu septimă, cu diverse note adăugate):

Exemplul nr. 3: *Cetini negre*, m. 35-36

Liedul al doilea, *Semnal de toamnă*, cu indicația **Moderato**, nu realizează un contrast foarte puternic cu liedul precedent – de fapt, toate cele trei lieduri contribuie la realizarea unei atmosfere unitare, care amestecă melancolia cu duioșia, doinitul cu oftatul, introspecția cu exclamația. Densitatea armonică este mai mare, dar melodia păstrează aceeași curgere ondulată, tot în zona unui centru *fa diez* destul de vag, umplându-se în punctul culminant de tensiuni cromatice (cromatism întors) și de ornamente:

Exemplul nr. 4: *Semnal de toamnă*, m. 18-19

Raportarea acompaniamentului la vocea solistă ar putea fi descrisă cel mai bine ca fiind heterofonică, adică o cvasidublare, imprecisă, „impreciziile" și disonanțele aducând multă culoare. Spre deosebire de liedul precedent, unde crâmpeie de tratare polifonică își făceau apariția, aici gândirea este strict omofonică/heterofonică.

Liedul final, *Noapte extatică*, are, după cum arată și titlul, sonoritățile cele mai nocturne: vocea cântă adesea neînsoțită, dinamica este redusă, acompaniamentul este destul de rarefiat. Din punct de vedere melodic este exploatată ambiguitatea structurilor de tip semiton-ton, care evită vreo centrare tonală clară. Planul vertical aduce obsesiv secunda mare, prezentă atât în mișcare orizontală – melodii de secunde mari paralele – cât și multiplicată pe verticală, în structuri armonice apropiate clusterului, și, alături de secunda mare, sunt prezente și cvartele perfecte paralele. Linia tenorului este congruentă cu melodica celorlalte două lieduri: multe ornamente, diviziuni ritmice excepționale care diluează senzația de curgere măsurată a timpului, și, deși predomină mersul treptat, sunt exploatate expresiv intervalele disonante și mari: septima mică, octava micșorată. Melodia primei strofe este repetată variat în strofa a doua, transpusă cu un ton mai sus.

Exemplul nr. 5: *Noapte extatică*, m. 34-35

În final câteva observații despre versiunea orchestrală. Este realizată, conform manuscrisului, în anii 1957-1958, deci după varianta cu acompaniament de pian (unde cele trei lieduri au menționate datele de 3 mai 1956, 7 ianuarie 1957 și 14 aprilie 1957), și conține, suplimentar față de cele trei lieduri, un preludiu și un interludiu plasat între al doilea și al treilea lied. Cele două momente orchestrale, deși scurte, dau ciclului în această versiune un plus de gravitate. Orchestra este aerisită: două flaute, două oboaie, două clarinete, în mod surprinzător un clarinet bas în locul previzibilului fagot, doi corni, trei instrumente armonice de culoare (celestă, harpă, pian), percuție și coarde. Preludiul este, la propriu, un… preludiu la unison, cromatic și contorsionat, iar interludiul este o reluare variată a preludiului, mai scurtă și tratată în cheie heterofonică.

Deși este lucrarea unui compozitor proaspăt ieșit de pe băncile facultății, ciclul de lieduri *Cetini negre* nu și-a pierdut deloc din prospețime, și n-a dispărut nici din atenția lumii muzicale, fiind programat în 2014, cu ocazia împlinirii de către compozitorul Cornel Țăranu a vârstei (neverosimile, ca să-l citez chiar pe maestru) de 80 de ani, atât în stagiunea Filarmonicii Transilvania (dirijor Horia Andreescu), cât și la Filarmonica din Iași (sub bagheta lui Adrian Morar), în ambele ipostaze în interpretarea talentatului tenor Tiberius Simu.

Dacă ceea ce contează este să lași o urmă, o zgârietură pe fața pământului, în trecerea ta prin lume, atunci se poate spune cu certitudine că maestrul Cornel Țăranu a lăsat o brazdă adâncă în mintea și în sufletul celor care l-au cunoscut – cei care am avut privilegiul să-i fim discipoli și melomanii obișnuiți deopotrivă.

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Radu, interviu cu Cornel Țăranu în volumul *Clujul în ritm de vals imperial. Interviuri*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009

PISO, Ion, *A Cybernetic Study of Speaking and Singing,* Cambridge Scholars Publishing, 2017

ȚĂRANU, Cornel, *Cetini negre*, lieduri pentru voce și pian, în volumul *Early Songs* / *Cântece timpurii*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2006

ȚĂRANU, Cornel, *Cetini negre*, lieduri pentru voce și orchestră, manuscris